Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem

ROK IV WARSZAWA, SIERPIEŃ 1926 R. Nr 29—30

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

KOMEDJA OBYCZAJOWA.

Upływa 25 lat od tragicznej śmierci Michała Bałuckiego. Z obszernej monografji o Bałuckim Rumelta (dotychczas nieogłoszonej) umieścimy kilka rozdziałów.

Trzy są czynniki, które wzajemnie losem dziejowym splątane, złożyły się na genezę, podłoże psychologiczne i rozwój idei pozytywistycznych, nurtujących literaturę i naukę Europy w połowie XIX w.

Pierwszy to czynnik polityczny.

Umysły ówczesne karmione „Dziadami" Mickiewicza, „Psalmami przyszłości" Krasińskiego i Pieśniami Janusza" Pola, podsycane nastrojami i wybuchami zewnętrznymi (Włochy, Francja), upajały się jeno nadzieją i wiarą, męczeństwem i poświęceniem, szałem i żądzą walki, za nic mając wszelki rozsądek i rozwagę. Czasy te, to dni męczeństw i zamachów, dni prometejskich porywów i gigantycznych zmagań, bohaterskich poświęceń i szlachetnych usiłowań. A potem strzały w Warszawie i ofiary Murawiewa. I dni powstań i klęsk...

Po tych wzniosłych aktach entuzjazmu i zapału, po gorących porywach serc wielkich, w romantycznej szkole wychowanych — gdy krwawe i liczne ofiary złożone przez wielkich patrjotów na ołtarzu ojczyzny, nietylko że nie wydały żadnych pozytywnych rezultatów, lecz przyczyniły się jeno do większych jeszcze nieszczęść, ucisków i represyj — wtedy duch refleksji i rozwagi zaczął ochładzać rozgorączkowane jeszcze umysły. Zwolna pierwiastek intelektualny i trzeźwiejszy pogląd na świat — jako reakcja przeciw uczuciu i zapałowi bierze górę, ruguje coraz więcej wszelkie wpływy romantycznej polityki niepoprawnych fantastów i utrwala panowanie intelektualizmu i utylitaryzmu polskiej myśli politycznej.

A równocześnie — i to jest drugi czynnik — zwycięża hasło pracy pozytywnej i organicznej w życiu społecznem, które pod wpływem epokowych odkryć technicznych i naukowych ulega radykalnym przeobrażeniom. Walka o byt przeistacza się w namiętną walkę o kapitał, pod którego znakiem rozwija się całe życie XIX w., pieniądz, ten „nervus rerum" staje się celem i tłem do poświęceń, zmagań się, marzeń...

„Zmienia się pojęcie bohatera. Miejsca nie stało ni dla Grażyny, ni dla Konrada, znikł hr. Henryk i Pankracy. Konrad został uznany neurastenicznym retorem, a Król Duch koncepcją niepoczytalną. Nastaje natomiast kult dla „bohaterstwa pracy" (Feldman). Bohaterem nie jest Prometeusz czy Anhelli, lecz pracownik kultury lub nauki, lekarz, inżynier, chemik. (Orzeszkowa, Prus, Świętochowski, Sienkiewicz).

Mają ci nowocześni bohaterzy rozległe pole pracy wielkiej i skutecznej, bo doniosłe wynalazki na polu przyrody, chemji i nauk technicznych dały im możność rozwijania swych zdolności twórczych i wypróbowania swych sił w różnych kierunkach.

Burzą ołtarze romantyzmu filozoficzni teoretycy pozytywizmu. Renan, R. D. Strauss, Büchner, Moleschot, Vogt, Stuart Mille. Determinista Buckle niweluje znaczenie jednostek na korzyść ogółu i uzależnia postęp świata i szczęście ludzkości od rozwoju wiedzy. Darwin i Huxley w niwecz obracają dotychczasowe teorje antropocentyczne, a August Comte, dawny uczeń Saint Simona, później teoretyk pozytywizmu, geometra-matematyk, dąży w swym „Kursie filozofji pozytywnej" do poznania prawdy jeno przez obserwację i doświadczenie, rachunek i eksperyment, wychodząc z materjalistyczno-utylitarystycznego założenia. W Pol-

Biblioteka Szkoła Teatralna i Filmowa w Łodzi

P 445 / 1926

sce ideologję pozytywizmu głosi Świętochowsik i Ochorowicz.

„To czego nam potrzeba, to wiedzy przepychu,
Moc, co wydarła prawdzie długa noc bezsenna,
Czoło Fausta, skupione gdzieś na zbladłym sztychu
To Upiór tytaniczny i Wola w czyn plenna.
„To czego nam potrzeba, jest Pracą bez granic

woła Paweł Verlaine w przedmowie do „Poemes saturniens", późniejszy wódz dekadentów i symbolistów, a za młodu pozytywista, uznany po śmierci Leconte'a de Lisle za wodza parnasistów.

A więc obok nakazu trzeźwości, rozsądku i obowiązku — wiedza była jednem z naczelnych haseł pozytywizmu.

Trzecim czynnikiem, kształcącym w wybitnym stopniu ideę pozytywizmu, to przesyt i znużenie po romantycznych szałach, reakcja, powodująca szukanie nowych celów na skrajnie oddalonych od romantyzmu ścieżkach postępu wiedzy ludzkiej i w hasłach o „niewzruszeności".

„Żegnajcie szaleństwa romantyczne — przedstawia ten stan Strowski — i utopie humanitaryzmu! Żegnaj również marzenie, żegnajcie, poezjo i entuzjaźmie: pozostał teraz zmysł praktyczny i zdrowy rozsądek powszedni, które rozwinęły się w obcowaniu z cyframi i przez obserwację faktów".

Umilkły wieszcze natchnienia i wróżby.
A burza nieszczęść strąciła nam z głowy
Nawet ostatni nasz wieniec — cierniowy —

objaśnia Asnyk, przywódca pozytywizmu polskiego. W twardej nieszczęścia urobione szkole, pokolenie popowstaniowe

„zrzekło się marzeń zdradliwych słodyczy
spragnione prawdy, za nią jedną goni..."

Hasła pracy organicznej, filozofji realno-utylitarnej, trzeźwości, niewzruszoności i rozsądku, prawdy i obowiązku głoszą poeci i autorzy okresu pozytywistycznego.

— — — — — — — — — —

Z wszystkich gatunków literackich epoki pozytywistycznej najwszechwładniej zapanował obok powieści dramat, a właściwie tylko komedja, bo okres chłodnego racjonalizmu nie mógł pzyjąć rozwojowi dramatu, apoteozującego wielkie namiętności i gorące uczucia.

Rozwinęła się bujnie komedja, gdyż duch czasu i kanony nowego kierunku zalecały pierwiastek satyryczno-moralizujący. Kwitła więc swobodnie komedja obyczajowa, a szczególnie społeczna, bo domeną sceny nowszej staje się kantor giełdziarsko-kupiecki lub laboratorjum chemicznie (Augier!), a jedynym ideałem to pieniądz, panami plutokracja, a „winą tragiczną" bankructwo.

Stan trzeci, dotychczas przez literaturę tak po macoszemu traktowany, triumfująco wtargnął na scenę,, wypierając dotąd bezpornie królujący konwencjonalny na scenie stan szlachecki; demokratyczny więc duch mieszczaństwa owiewa całą nowszą komedję, i przeciwstawia się zaśniedziałym przesądom konserwy i kleru.

Polska komedja mieszczańska rozwijała się pod wpływem dramatu zachodu, zapatrzona przedewszystkiem w przodowniczkę zachodniej kultury, we Francję.

W Francji najwybitniejszymi przedstawicielami komedji mieszczańskiej byli: Emil Augier, Dumas, syn, którzy usuwając dramat romantyczny i komedję salonową Scribego, wprowadzili nowy rodzaj komedji, opartej na realizmie, głębszej analizie psychologicznej, bystrej obserwacji, udoskonalonej technice dramatycznej, kunsztownej intrydze i misternej fakturze, — następnie Wiktoryn Sardou mistrz techniki i komedjopisarz „par excellence" obyczajowy, klasyk farsy Eugenjusz Labiche, Oktawjusz Feuillet, Sandeau, E. Pailleron, Foussier i i. Dumas F. twórca „piece á thèse" i Augier Emil, najwybitniejszy przedstawiciel komedji społecznej i największy dramaturg doby realistycznej, ugruntowali podstawy komedji obyczajowej i nadali decydujący ton całej realistycznej sztuce dramatycznej.

Zrozumiałą jest więc rzeczą, że dramat francuski musiał decydująco oddziaływać na polski repertuar komedjowy, który nie mając poza Fredrą i Korzeniowskim żadnych znaczniejszych talentów, „necesitate coactus" musiał zasilać się płodami muzy francuskiej.

I tak do r. 1865 panował na scenie polskiej wyłącznie i wszechwładnie repertuar obcy, przedewszystkiem francuski. Estreicher, opisując koleje teatru krakowskiego za dyrekcji Pfeiffra, Miłaszewskiego i Skorupki, podaje wszystkie ważniejsze sztuki ówczesnego repertuaru (do r. 1870). I tak największą popularnością cieszyli się obok głośnych jeszcze Hugona, starszego Dumasa, Vigni'ego ,Musseta, a przedewszystkiem Scribego i jego licznych wspólników) — Augier, Sardou, Dumas-syn, Labiche Barriére, Sandeau,, Pailleron, Feuillet, Foussier, Sejour, Thiboust, Soulie, Bourgeois, Dural, Bayard, Girardin, Lemoine, Meilhac i Halevy, Gondinet, Decourcelle i i.

Lecz już w połowie lat sześćdziesiątych dochodzi do względnego rozkwitu oryginalna twórczość komedjowa, która powoli, ale systematycznie ruguje z dotychczasowego absolutnego jedynowładztwa francuską komedję. Narzymski, Bałucki, Lubowski, Zalewski, Bliziński, Sarnecki,oto nazwiska, które komedję pol-

ską stawiają na europejskim poziomie, wywalczając jej samodzielną i chwalebną egzystenję.

***

Poznawszy pokrótce dzieje i tło komedji obyczajowej XIX w. starajmy się określić jej istotę i zasadnicze cechy, zaznaczając wpierw jej stosunek do komedji społecznej.

Champris, kreśląc we wstępie do swej monografji o Augierze cele i cechy komedji społecznej, uważa, że komedja obyczajowa jest wyższem pojęciem, niż społeczna.

Mianowicie twierdzi, że komedja obyczajowa może być komedją społeczną, gdy kreśli postaci swe, nie jako jednostki indywidualne, lecz reprezentujące pewną część społeczeństwa, gdy wyśmiewa, nie drobne śmieszności i przejściowe dziwactwa, lecz wady, grożące poważniej społeczeństwu. „Komedja społeczna idzie więc dalej, niż komedja obyczajowa ,studjuje bowiem człowieka jako członka organizmu społecznego, lub jako wykonywującego funkcję społeczną, t. zn. jako przydzielonego do pewnego działu zorganizowanej zborowości, jako dotkniętego zarazą obyczajów otoczenia"*).

Porównując komedję obyczajową z społeczną, długo możnaby dyskutować nad tem, czy każda komedja obyczajowa jest komedją społeczną, a nie każda komedja społeczna komedją obyczajową; nie jest to kwestja ostatecznie ustalona, lecz jeśli przejrzymy francuskie i polskie historje literatury dramatycznej XIX w., to możemy stwierdzić, że krytycy raczej przychylają się ku temu stanowisku, aby komedje obyczajowe uznać za pojęcie szersze.

I tak n. p. między innymi, jeden z najlepszych współczesnych krytyków francuskich, René Doumic zatytułował w literaturze francuskiej Petit de Julleville'a w trzecim rozdziale (Le thêatre") pododdział „la comedie de moeurs", w których omawia także typowego przedstawiciela komedji społecznej Augiera. Z polskich zaś krytyków jeden z wybitniejszych przedstacieli naszej komedji obyczajowej, Zygmunt Sarnecki, w swej literaturze francuskiej tytułuje w rozdziale XXXII-gim odstęp „komedja obyczajowa", w którym omawia wszystkich przedstawicieli francuskiej komedji społecznej .

Subtelne granice, jakie przeprowadza Champris między komedją społeczną a obyczajową, mogą świadczyć najwyżej o tem, że te rodzaje komedjowe są równoległe, chociaż w wielu punktach się stykają. Zresztą w innem miejscu sam stwierdza, że komedja społeczna jest niejako odmianą, wyższym stopniem komedji obyczajowej. Można więc tę kwestję rozstrzygnąć w ten sposób, że komedja obyczajowa, pojęta w szerszem i pospolitem tego słowa znaczeniu, karci złe objawy życia ludzkiego, obyczaje i nałogi na tle społecznem i towarzyskiem. Komedją taką jest więc komedja społeczna i komedja obyczajowa w ścisłem tego słowa znaczeniu. Komedja społeczna stawia zagadnienia społeczne poważniej i wnika w istotę rzeczy, kreśli skutki zmian spo.ecznych, komedja zaś obyczajowa w ścisłem tego słowa znaczeniu zajmuje się raczej powierzchownemi cechami życia społecznego, objawami obyczajowemi i towarzyskiemi, jakie zaobserwowała.

Komedjopisarz społeczny jest przedewszystkiem socjologem, moralistą, polemistą, rezonerem, obyczajowy zaś jest raczej obserwatorem, moralistą satyrykiem. Komedja społeczna jest kosmopolityczną, bo karci objawy, panoszące się wszędzie (n. p. walki klasowe, supremacja kapitału w życiu), nie posiada cech, właściwych danemu krajowi — komedja obyczajowa jest raczej narodową, bo stara się ośmieszyć wady, chrakteryzujące także i własny kraj (n. p. manja cudzoziemczyzny ,lizusostwo szlachty etc.). Komedja społeczna opiera się dość ściśle na teorjach pozytywistycznych, obyczajowa zaś przejmuje objawy tej filozofji w życiu jako obraz panujących obyczajów. Wogóle nowsza komedja mieszczańska jest emanacją myśli pozytywistycznej, z której wypływa jej tło psychologiczne i kierunek nadawany przeprowadzanym tendencjom. Szkoła zdrowego, trzeźwego rozsądku, jako reakcja lekceważenia romantycznych fantastów — należne miejsce przywróciła moralności, nie tej fałszywej pełnej przesądów „morale mondaine", lecz wiecznej i nieprzemijającej „morale eternelle" — i głosiła starą prawdę, że szczęście ludzkie polega na spełnieniu nakazu praw społecznych.

Komedja obyczajowa w ścisłem tego słowa znaczeniu nie przedstawia tragedji duszy, wstrząsanej społecznemi przewrotami — ni smutnych skutków walk na tle konfliktów socjalnych i zmaterjalizowania społeczeństwa, zadawala się jeno przedstawieniem stanu społecznego, który podchwytuje niejako na gorącym uczynku, obserwuje śmieszność i wady, ułomności i słabostki jedynie z punktu widzenia obyczajów, potępiając złe, podnosząc dobre objawy, kładzie główną wagę na zewnętrzne cechy, na zjawiska, znajdujące się na powierzchni życia, na przesądy, na nałogi, złe namiętności; nie przenika więc głębi, nie jest tak groźną, ponurą, nastrój jest weselszy, usposobienie żywsze, niż w komedji społecznej. Mimoto komedja tak społeczna, jak i obyczajowa wprowadza jako nowość mieszaninę pierwiastków komicznych i tragicznych, scen zabawnych, satyrycznych z poważnemi moralizatorskiemi. Zjawisko to jest dowodem, że dramat romantyczny, który cechuje również ta mieszanina obu pierwiastków, jest bezpośrednim etapem, poprzedzającym komedję obyczajową.

*) Z. Tempka Nowakowski: „Józef Narzymski" str. 5.

Nastrój jest jednak o wiele więcej ponury, niż w dawnej komedji. Szczególniej komedjopisarze społeczni, potępiając objawy zepsucia i przewrotności obyczajów, odkrywając rany społeczne, poczuwali się do obowiązku leczenia i gojenia tych ran. „Dramat nie jest stworzony— nawołuje Augier. — dla podlotków! Odsłońcie rany i wypalcie je! Prawdziwem powołaniem komedjopisarza nie jest zachęcanie do utrzymania złego przez ukrywanie — lecz piętnowanie złego przez demaskowanie!" Nie było więc śmiechu beztroskiego, humor nabiera cech posępniejszych i przemienia się zwykle w grymas sarkastyczny lub uśmiech ironiczny. „Zachmurza się jasny horyzont, gromadzą się groźne, już nie przelotne chmury społecznych kataklizmów: otwiera się już bardzo wyraźnie szlak nowej sztuki", która zatrze obowiązujące wiek cały granice między komedją a tragedją" — potwierdza wyżej przytoczone zjawisko prof. Szyjkowski.

W związku z tym faktem i djalog nie jest tak lekkim i wesołym, jakim był dotychczas w komedji; wogóle widzimy poważne zmiany formy komedjowej. Zmiana formalna powstała dzięki zmianie treści komedji, będącej główną esencją reformy nowej sztuki. Treścią obyczajowej komedji jest jak twierdzi Dumas F. „odtwarzanie człowieka uspołecznionego (l'homme social), tudzież wykazanie przekształceń, jakie wywołuje w charakterach przemiana obyczajów". Konstatując smutny stan w społeczeństwie postanawia komedjopisarz obyczajowy poprawić je i w tym celu on, który był dotychczas przedewszystkiem *obserwatorem*, przekształca się w moralistę.

Prawi kazanie, jak powinno się ono poprawić, jakie ma być, jak ma postępować, sztuka więc posiada ukrytą, lecz niedwuznaczną tendencję (np. umoralnienie, uszlachetnienie społeczeństwa zepsutego i zgniłego). Ta więc komedja tendencyjna posiada wyraźną tezę, którą autor stara się przeprowadzić w swej sztuce i dlatego jest sztuką z tezą („piecè á thèse").

Wyciąga więc autor z zaobserwowanych faktów zepsucia obyczajów społecznych, czy towarzyskich — moralne wnioski, o których słuszności stara się przekonać publiczność, broniąc swej tezy wszelkiemi środkami. Prowadzi więc długie, teoretyczne dyskusje przypominające formą artykuły dziennikarskie, które zmieniły djalog, dotychczas żywy i wesoły, w nudne tyrady, poruszające kwestje społeczne, towarzyskie, familijne, religijne etc.

Ten ton moralizujący, te dysputy i polemiki rezonerskie są więc powodem tego, że komedja jest sztuczną, różnorodną, złożoną z heterogenicznych elementów: poważnego, głębszego, odbijającego się nieprzyjemnym dyssonansem od lekkiej i błahej intrygi.

Niema więc w konstrukcji dramatu jedności koncepcji. Przyczyny tego faktu w następujący sposób wyłuszcza René Doumic w wspomnianej literaturze: Teatr zawsze przejmie na scenę idee, głoszone w powieściach; w tym wypadku przejęła komedja obyczajowa idee Balzaca, kontynuując na scenie jego „Comedie humaine", pełne bystrej obserwacji, szczerego realizmu, głębokiej psychologji, ten żywy i organiczny obraz społeczności jego epoki. Formę zaś wzięła komedja obyczajowa z teatru Scribego, który potrafił świetnie uruchomić intrygę, wzbudzić i utrzymać ciekawość i który dzięki misternej i wirtuozowskiej wprost intrydze uzyskał niesłychane powodzenie sceniczne. Siląc się dać za Scribem fakturę jak najkunsztowniejszą i jak najsubtelniejszą, pełną szlachetnych i delikatnych odcieni, zarzuca również nowsza komedja obyczajowa przestarzałą technikę molierowską, polegającą na używaniu niewyzyskanych sposobów i środków artystycznych (podsłuchiwanie, „deus ex machina" list, przebieranki). Nie jest jej celem wyłącznym „ridendo castigare mores", ogranicza stopniowo używanie monologu, posługuje się charakterystyką osób bezpośrednio, zważa na naturalny związek przyczynowy wypadków, stara się o zręczne nagromadzenie zdarzeń, któreby przygotowały wybuch i niespodzianą katastrofę, sili się nadać więcej zdecydowany ton dotychczas tak szablonowym kochankom komedjowym.

Z drugiej zaś strony, komedja obyczajowa, głosząca ideały, godne najwznioślejszych tragedyj, ze względu na to, że, zarzucając szablon teatru Moliera, częściowo przyjmuje szablon budowy fars i wodewilów Scribego — graniczy niejednokrotnie z farsą!!! Poznajmy przyczyny tego dziwnego faktu.

Ponieważ komedjopisarz obyczajowy dąży — jak wiemy do naprawy obyczajów przez ośmieszenie wad i słabostek, przedstawia je w kształtach zwykle zwiększonych, uwypuklonych, przejaskrawionych, przesadnych, a więc *karykaturalnych*. Czyni to po pierwsze dlatego, że dając widzowi do przetrawienia jakiś morał, zwykle dlań cierpki i ciężko strawny stara się mu podać go w najlepszej formie, zgodnej wedle możności z jego upodobaniami, aby widz się nie spostrzegł, jakiem to lekarstwem autor go częstuje; chce więc przemycić swój morał, zwykle dość głęboki, a w każdym razie szlachetny — pod maską krotochwilnej nawet bomby. Daje mu więc karykaturę, używa przesadnych środków artystycznych, byle tylko pobudzić widza do śmiechu, o ile możności szczerego, głośnego. Po drugie czyni to z chęci dosadnego przedstawienia widzowi zgubnych skutków danych objawów zgnilizny, czy zepsucia moralnego, aby

skuteczniejsze wywarł na widzu wrażenie dany nakaz etyczny; dlatego więc sili się *świadomie* o przejaskrawienie, o karykaturę. Z tych jednak przyczyn styka się komedja z pierwiastkami ściśle farsowemi, z budową farsy, komedji niższego rzędu.

Co prawda, gdy komedja obyczajowa jest komedją charakterów, skreślonych z głębokim artyzmem, pełnym realizmu i prawdy psychologicznej, to już z tych jedynie przyczyn nie jest farsą.

Starając się powyżej wyłuszczyć powody, dla których autorzy obrali tę, a nie inną formę dla ubrania swych tez i morałów, możemy wystąpić w obronie komedji obyczajowej, której Doumic zarzuca brak jedności koncepcji artystycznej z powodu banalności formy.

Ta kompromisowa kombinacja powieści Balzaca i wodewilu Scribego, cechująca nowoczesną komedję obyczajową, umożliwia według Doumica zadowolenie różnych gustów publiki. Bo odtąd nie pisze się już sztuk dla elity szlacheckiej i o szlachcie jeno, lecz o mieszczanach dla setek tysięcy mieszczan. Uwzględnia więc nowa komedja nietylko „juste milieu", które przeważnie w czambuł potępia, lecz przedewszystkiem stan trzeci „etat du thièrs", który jest głównym światem komedji nowszej. Doumic uważa, ubranie głębokich i szlachetnych morałów w sztukę lekkiej i błahej intrygi za ustępstwo, niezgodne z kategorycznemi imperatywami artysty.

W każdym wypadku ta koncepcja przyczyniła się do tego, że nowy dramat triumfalnie wkroczył na scenę, kwitł dość długo i zasłużył się nietylko wobec literatury — w której wywołał potężny ruch — ale i w życiu: powszechnie jest wiadomem, że wpłynął (we Francji przynajmniej) na zmianę obyczajów i (co ważniejsza) reformę ustawodawstwa! A to jest wiele, nawet bardzo wiele!

***

Niedługą jest historja komedji obyczajowej w Polsce. Wprawdzie starsza komedja polska, to przeważnie komedja obyczajowa, lecz pojęta w najszerszem tego słowa znaczeniu. Krasicki, Bohomolec, Czartoryski, Rzewuski, Bogusławski, Wybicki, Karpiński, Drozdowski, Zabłocki, Niemcewicz, Fredro, Apolin Korzeniowski, Drzewiecki, Dyzma Tomaszewski, Groza, Pużynina, Dzikowski aż do Józefa Korzeniowskiego włącznie — wszyscy ci komedjopisarze smagali biczem satyry różne kłamstwa i wady społeczne, towarzyskie, nałogi, złe obyczaje, namiętności, obłudę, hipokryzję, etc. Lecz my zajmujemy się tylko nowszą komedją obyczajową, mającą swój pierwowzór w „pièce à thèse" Dumasa F., z którą ci pisarze niewiele mają wspólnego.

Historję tej nowszej komedji rozpoczynają w Polsce słabemi próbami Jan Chęciński, Fryderyk hr. Skarbek, Wacław Szymanowski, Stanisław Bogusławski. Oni to inicjują złoty okres teatru polskiego, kontynuuje go Gaszyński, Łoziński, Ilnicka, Sabowski (Skiba) Syrokomla, Koźmian, Święcicki, Szanoycha, Bełcikowski, Rzewuski St., Koziebrodzki, Przybylski, Domnik-Dorowski, Borkowski, Ruszkowski, Abrahamowicz, Fredro syn, Urbański, a przedewszystkiem chlubnie w dziejach teatru polskiego zapisani właściwi reprezentanci nowszej komedji obyczajowej: Narzymski, Lubowski, Bliziński, Zalewski, Sarnecki i jeden najpopularniejszych komedjopisarzy polskich Michał Bałucki.

Rumelt.

Z PAMIĘTNIKÓW LEONA STĘPOWSKIEGO.

Z przygotowanych do druku pamiętników zasłużonego artysty teatru krakowskiego ogłaszamy poniższy fragment.

Strasznie się wydarłem. Mój czarny surdut miał setki łat, z butów wyglądały bose nogi, które często zamalowywałem atramentem. Gorące noce spędzałem zwykle pośród krzewin otaczających Nowy Zamek. Codziennie spotykaliśmy się ze Skalskim i rozmawialiśmy długo o tajemniczym dyrektorze.

Obaj byliśmy mizerni i chudzi. Często spotykałem na ulicy hr. Leopolda Starzyńskiego. Teraz udawał, że mnie nie poznaje.

Nic dziwnego, myślałem — oburza go, że jestem wciąż taki obdarty i że nie wyrosłem.

Koleżanki najczęściej mi pomagały. Prawdziwą atrakcją owych przyjęć były kukurydziane pierogi, wykwint sztuki kulinarnej koleżanki Sułkowskiej.

Straszna to rzecz nędza i to ta, która się wstydzi żebrać.

Tak mijały dnie za dniami. Pod koniec sierpnia otrzymałem wreszcie od matki trochę pieniędzy i list. Donosiła mi, że wieś dłużnicy zabierają, i że przenosi się wraz z ojcem do Warszawy.

Sprawiłem sobie ubranie, buty, zapłaciłem Skalskim za wikt i czekałem. Wreszcie począł się wyłaniać tajemniczy dyrektor. Był nim Stanisław Dobrzański.

Zbierał on towarzystwo do Poznania, oczywiście z zamiarem przeniesienia go potem do do Lwowa, bo kontrakt dzierżawy Miłaszewskiego, już się kończył. Wybrał ze szkoły Walewskiego, Skalskiego, mnie, tenora Zakrzewskiego, z koleżanek zaś wodewilistkę Czajkowską. Przyjęcie nasze odbyło się nadzwyczaj szybko, dał nam pensji 15 talarów na miesiąc,

przedpłaty (forszusu!) po 10, i niezwłocznie kazał szykować się do drogi. Co to była za radość, jakże nam zazdrościli i jak winszowali koledzy i koleżanki!

Pociąg ruszył. W wagonie siedział z nami nasz nowy dyrektor.

Stanisław Dobrzański już oddawna był upatrzony na przyszłego kierownika sceny lwowskiej, przez ludzi, którzy nie mogli patrzeć na upadek sceny za Miłaszewskiego. W Poznaniu miał on zgromadzić siły, wyrobić je i z gotowemi przyjechać do Lwowa. Był on synem redaktora Jana Dobrzańskiego, zwanego pospolicie Janem IV.

Dobrzańskiego Stanisława, śmiało uważać można za opatrznościowego dyrektora dla lwowskiego teatru. Wysoce wykształcony, pełen zapału, zarazem znakomity aktor w rolach komicznych, jako reżyser i informator, oraz jako pisarz dramatyczny, okazał wielkie zdolności. Jego sztuki, jak n. p. „Złoty cielec", „Żołnierz królowej Madagaskaru" do dziś dnia nie schodzą z afisza. Podniesienie dobrobytu aktorów ich godności i stanowiska, dopiero od jego czasów się datuje.

Niestety zapomniano o nim. Skromny krzyżyk na łyczakowskim cmentarzu zastępuje miejsce jego pomnika, a niejeden z aktorów lwowskich nie wspomni nawet o tem, że mu stanowisko swoje zawdzięczał. Umiał on być dyrektorem, kolegą i człowiekiem.

Jak był sprawiedliwym, jak nieznosił wszelkiego pochlebstwa i jak umiał karcić lizusów i fagasów, których niestety nie brak za kulisami, niech tu posłuży następujący przykład.

Będąc z natury nerwowym, posprzeczał się raz ze sławnym aktorem Gustawem Fiszerem. Sprzeczka powstała w czasie próby na scenie i obaj zupełnie nie mówili potem do siebie. Fiszer miał ostry język i pewnego razu w handelku u „Michałka", w gronie kolegów począł głośno wymyślać na Dobrzańskiego. Słuchał tego wszystkiego pewien aktor, którego tutaj „Felciem" nazwiemy, wyciągał Fiszera na słówka, a rano, chcąc pozyskać sobie dyrektora, poszedł sam do Dobrzańskiego i słowo w słowo wszystko mu powtórzył, dodając, że Fiszerowi dla dobra teatru dymisję dać powinien. Dobrzański, wysłuchawszy go rzekł:

— Dziękuję panu za jego gorliwość i przyjaźń dla mnie, a wieczór dzisiaj, gdy wszyscy będą w garderobie, skończę ja sam tę sprawę i to dobrze skończę. Zobaczysz pan sam.

Tak się też i stało. Przed przedstawieniem, gdy cały personel teatralny, a z nim i usłużny „Felcio" siedział przy swych toaletach, charakteryzując się, wsunął się cicho Dobrzański i stanął na środku garderoby.

— Czy wiesz Guciu — rzekł do Fiszera — że wczoraj wieczór szpiegowano cię, gdyś opowiadał o mnie niestworzone historje, w restauracji u „Michałka"

A czy wiecie panowie, że znalazła się taka kanalja, która dziś rano nieproszona zupełnie mnie to wszystko powtórzyła?

Czy wiesz Guciu, że powtórzył mi to słowo w słowo, dlatego, iż myślał, że nas jeszcze bardziej z sobą poróżni, a sam w moje łaski się wkradnie? A czy wiecie, że ta kanalja znajduje się tu pośród was? że śmie nazywać się waszym kolegą?

Ogólna cisza zapanowała w garderobie. Obecni powstali z krzeseł i poczęli patrzeć na siebie, to znów na Dobrzańskiego.

— No dalej śmiało panie „Felciu", wstań, i powtórzno panu Fiszerowi, co on na mnie mówił, jak mnie tam szkalował, dalejże, niech wszyscy wiedzą z kim mają do czynienia.

„Feluś" zbladł jak kreda, a zęby poczęły mu kołatać.

— Dlaczego się boisz? Wszak mówił, że ja jestem niegodziwiec, pies wściekły, cholera itd. gadajże mu tu wprost w oczy!

„Feluś" drżał, nie mogąc ni słowa wykrztusić.

— Otóż mój panie — rzekł Dobrzański stanowczo — ponieważ ja, jako wasz dyrektor, szpiegów i plotkarzy w moim towarzystwie znieść nie mogę, ponieważ oni są niszczycielami harmonji każdego teatru, kasjer wypłaci panu gażę za dwa miesiące, i od tej chwili w teatrze moim być dłużej nie możesz!

Efekt był wspaniały, garderoba zadrżała od oklasków, gdy Fiszer pierwszy rzucił się w ramiona Dobrzańskiego.

Takim to człowiekiem był mój pierwszy dyrektor. Pod jego kierownictwem zaczynałem swą dolę artystyczną w 1872 r.

Siedząc obok niego w pociągu, który niósł nas do Poznania, rozmyślałem z niepewnością o dalszych losach, które oddawałem znów na oślep komuś nieznanemu. Ruchliwy Walek-Walewski umiał go bawić dykteryjkami, Skalski jak zwykle sypał dowcipy, niby z rękawa, ja tylko skulony siedziałem w kącie wagonu smutny i przygnębiony. Głupiutki żal mnie opętał. Zdarza się on czasami ludziom właśnie wtedy, kiedy jest najmniej potrzebnym. Zazdrościłem Walewskiemu, że go na dworzec odprowadzała rodzina, że Skalskiego ze łzami żegnało stare szewczysko, że jego matka przyniosła mu sama kuferek z bielizną i aż z dwoma ubraniami, które na podszewce naznaczyła krzyżem świętym. Tęskno mi było za temi serdecznemi słowami, które życzyły szczęścia i pomyślności, bo o mnie któż pamiętał?

Nikt... nikt... odpowiadało głuche stukanie pociągu.

Twarz mi wybladła, a wargi się zacięły. Musiałem być bardzo brzydki z moją melodramatyczną miną.

Dobrzański w Poznaniu wynajął pokój w hotelu dla nas trzech, zapłacił wikt, zostawił kilka sztuk do rozpisania, a sam wrócił z powrotem do Lwowa, po resztę towarzystwa.

Pisanie szło nam żwawo .Franciszek Dobrowolski, późniejszy dyrektor teatru, codziennie nas odwiedzał i pomagał w dyktowaniu. W chwilach wolnych zacząłem zarabiać w redakcji jego dziennika, gdzie umieszczono kilka moich wierszy, które spotkały się z pewną pochwałą. Pisałem jako Leonowicz, który to pseudonim pozostał mi tu na scenę. Miałem, jak wielu w tym wieku, tyle chłopięcych nieufności do siebie i swych sił, że nie chciałem pospolitować swego nazwiska.

Towarzystwo Dobrzańskiego, jak na Poznań, było świetne. Zaangażowani zostali: Władysław Wolański, Cezar Białobrzeski, Lucjan Kwieciński, Podwyszyński Aleksander, Henig, Doroszyński, Konarski i inni. Z młodych Jan Galasiewicz.

Personal kobiecy był niemniej dobrany, a składały go głównie: Marja i Joanna Góreckie, Henneman, Szymańska, J. Czajkowska, Monika Królikowska i inne.

Wśród tych osób najbardziej lubianym był zdolny aktor i znakomity później pisarz sztuk ludowych, wyżej wspomniany Jan Galasiewicz (Galos), zmarły w 1911 r. jako kasjer teatrów warszawskich.

Był to okres szczęśliwy dla tut. teatru.

Już w 1870 r. uchwalona przez sejm, ordynacja procederowa, dla związku północno niemieckiego, zezwoliła na utworzenie stałej sceny polskiej. Pomylili się w rachubach Niemcy, przypuszczając, że społeczeństwo polskie zadowolni się li tylko miejskim teatrem (niemieckim), gdzie pozwolono dwa razy w tygodniu wystawiać polskie sztuki. Skorzystały z ordynacji jednostki tak ofiarne, jak Bolesław hr. Potocki z Będlewa, który to zawiązał komitet budowy Teatru Polskiego w Poznaniu i oddał w tym celu nieruchomość swą (przy ul. Królewieckiej) na plac pod przyszły teatr. Do rady nadzorczej ustanowionej w tym celu 6 maja 1871 r. należeli prócz wspomnianego Adolf hr. Bniński, Stanisław hr. Czarnecki Franciszek Dobrowolski, Wł. Jerzykiewicz A. Krzyżanowski i M. Łyskowski.

25 września 1875 r. otwarto nowy gmach teatralny. Nim go jednak wzniesiono, kierownikami sceny poznańskiej rezydującej, jak zaznaczyłem przeważnie w teatrze miejskim, byli: Nowakowski Lech, Miłosz Stengel, St. Dobrzański, Z. Sarnecki i Zygmunt Jaraczewski.

Prusacy po wojnie francusko-niemieckiej w 1872 r. tryumfowali, a chcąc sobie ująć Polaków, pozwolili nawet odstąpić niemieckiemu teatrowi, trzy do czterech dni w tygodniu dla grywania w polskim języku.

Umożliwiło to w znacznym stopniu krzewienie rodzimej sztuki, podjęte z całym entuzjazmem przez młode talenta twórcze.

Do tych w pierwszym rzędzie należał poeta Władysław Bełza, młody muzyk Michał Herz, zasłużony uczony Klemens Kantecki, poeta Władysław Ordon.

Bełza napisał sztuczkę pod tytułem „Słowiczek" z muzyką Michała Herza, w której laury zbierała Julja Czajkowska.

Poparcie było ogromne, zwłaszcza ze strony okolicznej szlachty i arystokracji.

Dobrzański ze wszech miar zasługiwał na uznanie.

Zamiłowanie do sztuki, zapał swój, umiał przelać na wszystkich współpracowników. Niestety już naówczas poczęła się w nim rozwijać gruźlica, przez co był nadzwyczaj przykrym i nerwowym w pożyciu.

Co do mnie, niefortunnie rozpocząłem tu moją karjerę.

Grywałem same ogony, bardzo często, nawet codziennie. Każda dobra rola omijała mnie. Rozżalony patrzyłem na to jak otrzymywał ją Skalski, albo Walewski.

Dziwna, przez to, ogarnęła mnie apatja, wychodziłem na scenę, byle wyjść, uczyłem się ról, byle uczyć, wypełniałem swój obowiązek zimno, martwo, ot jak zwyczajny manekin.

Owinięty w jakieś przedługie palto, które kupiłem od znajomego żyda za dwa talary, w wykrzywionych obcasach, wlokłem żywot smętny na bruku Poznania.

Mieszkałem u starych bambrów poznańskich. Tak byliśmy sobie wzajemnie obcy, że choć spałem z nimi w jednej, brudnej i ciasnej izdebce, nie doszło między nami nigdy do żadnej rozmowy.

W ten sposób tak niezwykły, walczyłem z dziwnem uczuciem, które w języku teatralnym posiada dosadne wyrażenie. Jest to „żer za brawem", tęsknota za owem realnem świadectwem, że aktor może być choć w części tem, czemby dla sceny i widowni być pragnął.

Wtem Dobrzański na rzecz młodych ogłosił wspólny benefis.

Graliśmy „Krakowiaków i górali", a ja otrzymałem rolę Jonka w zastępstwie Kwiecińskiego.

Pod koniec sztuki śpiewałem:

„...Słynną chwałę Tatry miały
I dotąd nią słyną,
Ponad nimi orzeł biały
bujał nad krainą..."

Jeszczem nie dokończył, gdy wtem ogłuszyły mnie oklaski.

Niewiem, może to krew mi tak w skroniach waliła, że o mało się nie przewróciłem.

Dostałem pierwsze brawo! Boże mój, co się ze mną działo!

Wpadłem do garderoby, twarz mi płonęła radością, ręce drżały, rozbierać się nie mogłem, upojony, olśniony...

— A czegóż ty się tak cieszysz? — zawołał obok mnie ubierający się Cezar Białobrzeski.

— Jakto? — spytałem oniemiały z przerażenia.

— Widzisz, ta pochwała należy się w pierwszej linji autorom Kamińskiemu i Kurpińskiemu, a nie tobie. Twój udział w tem brawie, to zaledwie mała cząsteczka. Kto bądź te słowa śpiewał, żeby nie wiem jaki kulfonek, zawsze brawo dostanie.

Serce mi się ścięło mrozem.

Czemu on mi to powiedział? — myślałem — czemu mi pierwszym oklaskiem cieszyć się nie dano?

Byłem obrabowany z radości, która mi się wydała conajmniej świętą. Podziałało to na mnie strasznie.

Dowiedziawszy się o tem Dobrzański, chcąc mnie podnieść na duchu, dał mi wkrótce rolę Kacpra w „Majstrze i czeladniku".

Ucieszyłem się bardzo, pracowałem nad rolą, chcąc pokazać wszystkim, że mam talent, tembardziej, że rola mi się podobała.

Pamiętam dzień pierwszej próby. Dobrzański reżyserował.

Widzę go jeszcze w tej chwili, jak siedzi przy budce suflera... czas bym wszedł... słyszę ostatnie słowa... ale co to? ...głos mi zamiera, nogi drżą... ciemno w oczach... słabo!

Zemdlałem.

Odwieziono mnie do szpitala, a rolę grał kto inny.

I tak leżąc w gorączce majaczyłem o niemilknących brawach, gratulacjach, szumnych recenzjach i czułem na swej twarzy wymuskane wąsy Dobrzańskiego, który mnie ściskał i dziękował za utalentowaną piękną grę.

Tak przeżyłem owe marzenia o pierwszem brawie i pierwszej roli.

DEMAGOGICZNE ZARZUTY.

W lwowskim „Wieku nowym" ukazał się 10 sierpnia artykuł p. Henryka Cepnika z cyklu pt. „Teatr polski na rozdrożu", skierowany przeciwko Związkowi Artystów Scen Polskich. Autor twierdzi, że Z. A. S. P. „dla poprawy położenia materjalnego aktorów zrobił wiele", ale o nic więcej nie dbał i nie dba. Przeciwnie—zdaniem p. Cepnika—„stosunek Z. A. S. P.-u do teatru możnaby scharakteryzować słowami — niech zginie teatr, byle aktorom dobrze się wiodło". „Aktor — czytamy dalej w „oskarżeniu" p. Cepnika—zaanektował sobie najdalej idące prawa i przywileje — teatrowi pozostawiono same ciężary i obowiązki".

Zdawałoby się, że p. Cepnik, stawiając Związkowi tak ciężkie zarzuty, poprze je bodaj *jednym* rzeczowym dowodem. Tymczasem nic podobnego. Autorowi chodzi widocznie o zdyskredytowanie organizacji i o nic więcej. Oczywiście gołosłowne zarzuty nie zasługują na dyskusję. Toteż artykulik niniejszy nie jest właściwie polemiczny. Gdyby p. Cepnik walczył *rzeczowo* z Z. A. S. P., Związek mógłby na artykuł reagować. W tym wypadku jednak mamy do czynienia ze złą wolą.

A więc w odpowiedzi na demagogiczne zarzuty przytoczmy kilka faktów:

1) Czy może być mowa o jednostronności, jaką zarzuca p. Cepnik Z. A. S. P.-owi, skoro organizacja ta nie jest wyłącznie aktorską, lecz jednoczy wszystkich *artystów teatru*, a więc również reżyserów, kierowników literackich, malarzy scenicznych, kapelmistrzów i t. p. Wszak sam fakt, że przez dwa lata kapelmistrz a nie aktor stał na czele organizacji świadczy najlepiej o tem, że wszelkie zarzuty „jednostronności" są gołosłowne i złośliwe.

Czyż Związek będąc „jednostronnym" mógłby finansować świetne pismo teatrologiczne p. n. „Scena polska"? Czy mógłby utworzyć i pieczołowitą opieką finansową otoczyć Polski Instytut Teatrologiczny, którego działalność może mieć tak doniosłe znaczenie dla historji teatru polskiego? Czy zwoływałby zjazdy pedagogiczne i zajmował się wraz z specjalistami-lingwistami takiemi zagadnieniami jak np. wymowa sceniczna?

2) Jak wyglądają w rzeczywistości prawa i przywileje aktorów?

Oto co czytamy w „Regulaminie ogólnym pracy teatralnej" na rok 1926—1927, który jest podstawą owej umowy między aktorem, a dyrektorem teatru, którą nazywa p. Cepnik anomalją. A więc czytamy tam, że dyrektor ma prawo wyznaczyć artyście kary w niżej podanej wysokości i strącać z najbliższej gaży w następujących wypadkach: a) za nieprzyjęcie roli: za każdym razem w wysokości do 15-dniowych poborów dziennych, przyczem w wypadku drugiej odmowy dyrektorowi przysługuje prawo

uważania umowy za zerwaną z winy artysty; b) za odrzucenie roli po pierwszej próbie scenicznej ze scen, w których artysta bierze udział, o ile odbyła się próba czytania, dyr. ma prawo uważać umowę za zerwaną z winy artysty lub też ukarać go za każdym razem odrzucenia roli karą w wysokości pod a) określoną; c) za nieprzyjęcie dublowania lub zastępstwa zwyczajnego:

za I	razem	w wysokości	do 5	dn.	całk.	pob.	dz.
„ II	„	„	„ 8	„	„	„	„
„ III	„	„	„ 10	„	„	„	„

d) za nieprzyjęcie zastępstwa nagłego:

za I	razem	w wysokości	do 3	dn.	całk.	pob.	dz.
„ II	„	„	„ 5	„	„	„	„
„ III	„	„	„ 8	„	„	„	„

Pozatem cały szereg kar za spóźnienia lub nieprzybycie na próbę, za samowolne opuszczenie sceny w czasie próby, za opóźnienie widowiska z winy artysty, za spóźnienie się na scenę w czasie widowiska, za nieprzybycie na widowisko, za samowolne opuszczenie sceny podczas widowiska. Za nieprzygotowanie roli lub lekceważenie jej na próbie lub przedstawieniu przewiduje Z. A. S. P. następujące kary:

za I	razem	w wysokości	do 7	dn.	całk.	pob.	dz.
„ II	„	„	„ 10	„	„	„	„
„ III	„	„	„ 15	„	„	„	„

Pozatem są kary za wywołanie za kulisami lub na scenie zgorszenia, za przystąpienie do pracy w stanie nietrzeźwym, za wydalenie się bez pozwolenia dyrekcji poza obręb miasta i t. d. i t. d.

Umyślnie przytoczyliśmy cały szereg tych kategoryj kar, z których niektóre wydają się nam nawet zbyt surowe (zwłaszcza za nieprzyjęcie roli — do tematu tego jeszcze powrócimy), by udowodnić, iż zarzuty p. Cepnika o zaanektowaniu przez aktora przywilejów, a pozostawieniu teatrowi ciężarów są złośliwą insynuacją, zasługującą na publiczne napiętnowanie.

3) Tak samo przedstawiają się inne „zarzuty" p. Cepnika jak np. sprawa teatru lubelskiego, dostatecznie chyba jasno oświetlona w okólniku, ogłoszonym w poprzednim numerze „Życia Teatru".

Wiadomo, że przymus organizacyjny i konieczność zawierania przez dyrektorów konwencyj z Związkiem niekażdemu się podoba. Są tacy, którzyby chcieli, by na prowincji grasowały jak „za dawnych, dobrych czasów" różne, przez nikogo niekontrolowane szmiry. Jeżeli jednak istnieje instytucja, która stoi na straży interesów artystycznych i materjalnych swych członków, to nie należy jej popierać? Zwalczać ją mogą jedynie ci, którzy tęsknią do szmiry w teatrze. Czyżby p. Cepnik do nich należał?

Z. A. S. P. nie jest „nietykalny". Nieszczędziliśmy mu i na łamach „Życia Teatru" nieraz gorzkich uwag. Ale uwagi te poparte były dowodami, a przedewszystkiem dyktowane dobrą wolą i życzliwością w stosunku do jedynego w Polsce Związku artystycznego, rzeczywiście świetnie zorganizowanego. Co innego uwagi krytyczne, a co innego demagogiczne zarzuty.

TEATRY WARSZAWSKIE W SEZONIE 1925|26.

IV. Teatr im. Bogusławskiego.

Teatr im. Bogusławskiego jest teatrem o zdecydowanem obliczu artystycznem. Ponieważ hasłem jego jest wysiłek twórczy, przeto teatr ten został wyklęty przez t. zw. ojców miasta, wbrew opinji większości świata literackiego całej Polski tudzież opinii widzów, którzy nawet w upalne dni czerwca i lipca zapełniali widownię na „Nieboskiej Komedji". 70 procent kompletów na „Nieboskiej" podczas upałów — to najdobitniejszy protest widzów przeciwko zamknięciu tego teatru. Te 70 procent to dowód, że teatr im. Bogusławskiego zdobył szerokie masy czyli jest rzeczywiście teatrem powszechnym. Jest to nielada tryumfem kierownictwa teatru im. Bogusławskiego, że masy robotnicze przyzwyczaił do obcowania z Wyspiańskim, Żeromskim, Krasińskim. Jest to niezwykłe zwycięstwo *artystycznego* teatru *powszechnego*.

Głównemi zdobyczami teatru im. Bogusławskiego są: dążenie do harmonji między poszczególnemi czynnikami i zapobieżenie przerostowi formy nad treścią, co groziło teatrowi im. Bogusławskiego jeszcze w ubiegłym sezonie. Pisałem wówczas, że ten chwilowy przerost jest zupełnie zrozumiały. Że niepodobna odrazu pogodzić wszystkich elementów. Ale już wtedy podporządkowano czynnik malarski woli inscenizatora. Obecnie forma poszła całkowicie w służbę idei i treści utworu (z wyjątkiem nieudałego przedstawienia „Cyrulika sewilskiego").

Wielką zdobyczą teatru jest muzyczne traktowanie słowa i giestu, które zwłaszcza w scenach zespołowych święciło istne tryumfy. W grupowaniu zrywano z naturalistyczną metodą teatralną i oparto je na rytmie. Szczytowe punkty tego grupowania, łączącego się z rytmicznem traktowaniem słowa — to scena z falami i grupy rycerzy

w „Achilleis", sceny w hali fabrycznej i na balu w „Róży", cała niemal część trzecia „Nieboskiej Komedji".

O sugestji twórczej Schillera najlepiej świadczy fakt, że podporządkował on ogólnej koncepcji pomysły Pronaszków i że Drabik, który w teatrze Narodowym nie mógł zrealizować żadnego śmielszego pomysłu, w teatrze im. Bogusławskiego okazał wszechstronność swego wielkiego talentu.

Wbrew twierdzeniu, że reżyserja Schillera niweluje wartości aktorskie sezon bieżący dowiódł, że prawdziwe talenty nietylko nie nikną w wielkich konstrukcjach tego reżysera, lecz przeciwnie nabierają większej szlachetności. Świadczą o tem przedewszystkiem kreacje Solskiej i Adwentowicza, coraz wyższy poziom gry Romanówny, Boneckiego, Nowakowskiego, Strachockiego, rozwój talentów Kurnakowicza, Solarkiego, Życzkowskiej, Drabikówny i in.

Jak przedstawiał się repertuar teatru? „Jak wam się podoba" Szekspira (reż. Schiller i Zelwerowicz, gr. 34 r.), „Kapelusz słomkowy" Labicha (reż. Zelwerowicz, gr. 38 r.), „Achilleis" Wyspiańskiego (reż. Schiller, gr. 29 r.), „Intryga i miłość" Schillera (reż. Zelwerowicz, gr. 50 r.), „Pastorałka" L. Schillera (reż. Schiller, gr. 15 r.), „Rewizor" Gogola (reż. Zelwerowicz, gr. 52 r.), „Ciotunia" Fredry (reż. Leszczyńska, gr. 7 r.), „Róża" Żeromskiego (reż. Schiller, gr. 65 r.), „Cyrulik sewilski" Beaumarchais'ego (reż. Zelwerowicz, gr. 24 r.), „Nieboska Komedja" Krasińskiego (reż. Schiller, gr. 33 r.), „Puhar wędrowny" Nowakowskiego (reż. Zelwerowicz, gr. 17 r.), i „Napoleon w szlafroku" Bozdecha (reż. Zelwerowicz).

Już ten wykaz jest imponujący. Ale wiadomo, że najwybitniejsze utwory, źle lub fałszywie wystawione są tem samem pogrzebane. („Faust" i „Burza" w teatrze Narodowym np.)

Otóż w teatrze im. Bogusławskiego można zanotować jeden zaledwie krok fałszywy pod względem reżyserskim, a mianowicie przedstawienie „Cyrulika sewilskiego", z którego zrobiono ciężkawą i nudną bufonadę, pozbawiając komedję Beaumarchais'ego jej lekkości i wdzięku. I dwa fałszywe kroki repertuarowe: przedstawienie „Puharu wędrownego" i „Napoleona w szlafroku".

Najwybitniejszemi sukcesami artystycznemi sezonu były przedstawienia „Achilleis" Wyspiańskiego, „Róży" Żeromskiego i „Nieboskiej Komedji" Krasińskiego. Może to zbieg okoliczności sprawił, że reżyserja Schillera największe odnosiła zwycięstwa w wielkim repertuarze *polskim*, w każdym razie świadczy to o tem, że nikt w Polsce nie jest tak powołany jak on właśnie do wystawienia całego szeregu dzieł Słowackiego, Wyspiańskiego, „Dziadów" i Norwida. Predestynuje go do tego nietylko dążność do harmonji elementów, ale także muzyczne traktowanie poezji i uwaga, jaką słowu poświęca. Czasami to słowo nie wychodziło dość wyraziście z szkodą dla utworu, ale to dlatego, że aktor nie umiał jeszcze podporządkować muzyki słowa jego znaczeniu. Pozatem nikt inny nie potrafi tak jak Schiller zwalczać wielkich trudności, wypływających z pozornej „niesceniczności" utworów. Pod tym względem jego pomysłowość reżyserska w „Róży" i „Nieboskiej Komedji" (przypominam choćby uscenizowanie parabazy przed częścią trzecią „Nieboskiej") budzić musi wprost podziw.

Na wysokim poziomie wspomnianych trzech arcydzieł stało też wystawienie znanej już z Reduty „Pastorałki", chociaż — przyznać trzeba — w kameralnym teatrzyku miała ona więcej ciepła i bezpośredniości.

Co do reżyserji (wspólnej) Schillera i Zelwerowicza w „Jak wam się podoba" Szekspira można mieć zastrzeżenia, dotyczące pozbawienia komedji jej słoneczności. Przedstawienie to było zbyt ponure. Niemniej i tutaj osiągnięto rezultaty dodatnie, do których zaliczyć należy modernizację rytmu życia współczesnego, która nie zniwelowała jednak baśniowego charakteru komedji. W dwu pierwszych aktach stworzył Drabik monumentalne dekoracje ekspresjonistyczne, kostjumy potraktowane były nader oryginalnie.

Z utworów reżyserowanych przez Zelwerowicza wyróżnić należy, „Kapelusz słomkowy" Labicha, „Intrygę i miłość" i „Rewizora". W „Kapeluszu słomkowym" Zelwerowicz z Gronowskim, który dał stylizowane, bardzo dowcipnie pomyślane dekoracje, wykazał dużą pomysłowość i wiele humoru. Już dawno nie połączono tak szczęśliwie żywiołu krotochwili z urokiem stylu.

Również doskonale wydobył Zelwerowicz nastrój tkwiący w „Intrydze i miłości", przyczem Drabik dał nader proste a szlachetne rozwiązanie dekoracyjne tragedji. Natomiast w „Rewizorze" rozbił Zelwerowicz akcję na cały szereg równorzędnych sytuacyj, czasami świetnych, ale przygniatających całość.

Drobne zastrzeżenia, dotyczące Teatru im. Bogusławskiego nie zmniejszają zgoła jego wielkich i *nieprzemijających* zasług. To, co teatr ten w ciągu zaledwie dwu lat isnienia zdziałał w kierunku sharmonizowania poszczególnych elementów na scenie, zdobycze jego w traktowaniu słowa poetyckiego i reżyserji zespołów muszą siłą rzeczy oddziałać na inne teatry polskie. I żadne szykany magistratu warszawskiego tutaj nic nie pomogą. Panów Jabłońskich i Ilskich nie będzie ale sztuka pozostanie.

W końcu przypominamy następujące kreacje aktorskie: Solskiej („Intryga i miłość", „Achilleis", Krystyna w „Róży", Żona w „Nieboskiej Komedji"), Gromnickiej (Luiza w „Intrydze i miłości", Hipodamja w „Achilleis", Celja w „Jak wam się podoba"), H. Leszczyńskiej („Ciotunia", Mille-

rowa w „Intrydze i miłości"), Starskiej (w „Kapeluszu słomkowym", „Puharze wędrownym"), Romanówny (herodniczówna w „Rewizorze", Rozalina w „Jak wam się podoba"), Kuniny (Kasandra w „Achilleis". Dziewica w „Nieboskiej"), Życzkowskiej (Odrej w „Jak wam się podoba" i szereg innych epizodów), Kuncewiczówny (Febe w „Jak wam się podoba", Oleś w „Róży"), Drabikówny (Nastka w „Róży", harodniczówna w „Rewizorze"), Niedzwieckiej (Orcio w „Nieboskiej"), Lewickiej (w „Kapeluszu słomkowym"); Adwentowicza (Czarowic w „Róży", hrabia Henryk w „Nieboskiej"), Zelwerowicza (w „Intrydze i miłości", „Rewizorze", naczelnik w „Róży", Tersytes w „Achilleis"), Justjana (Anzelm w „Róży", Odys w „Achilleis"; zarówno rola w Rewizorze" jak i Almawiwy w „Cyruliku" nie odpowiadała rodzajowi talentu tego artysty), Nowakowskiego (Agamemnon i Laokon w „Achilleis", Bożyszcze w „Róży", Książę w „Jak wam się podoba" w „Intrydze i miłości"), Strachockiego (zapaśnik w „Jak wam się podoba", Pankracy w „Nieboskiej"), Boneckiego (Oset w „Róży", Wurm w „Intrydze i miłości", w „Rewizorze"), Solarskiego (w „Kapeluszu słomkowym", w „Achilleis", Chrypa w „Róży", Leonard w „Nieboskiej",) Orwida (w „Kapeluszu słomkowym", służący w „Rewizorze", Probierczyk w „Jak wam się podoba", jubiler w „Napoleonie w szlafroku"), Kurnakowicza (Bobczyński w Rewizorze", w „Kapeluszu słomkowym"), Górowskiego (Dobczyński w „Rewizorze", dziennikarz w „Napoleonie w szlafroku").

Zespół aktorski Teatru im. Bogusławskiego nie błyszczał takiemi nazwiskami jak Teatr Narodowy. Ale zespół ten wykazał jaknajlepszą wolę artystyczną, umiał naginać się do wymagań reżyserji, pracował z poświęceniem, o jakiem w innych teatrach warszawskich nie było mowy. Chociaż teatr im. Bogusławskiego w obecnej formie z woli magistratu przestał istnieć, czyny jego są tak doniosłe, że wystarczą w zupełności, by wywrzeć wpływ na dalsze losy teatrów polskich.

V. Teatr Letni.

Teatr Letni w bieżącym sezonie wykazał niewątpliwie znaczną poprawę, która zaznaczyła się przedewszystkiem w reżyserji. Dyrekcja i reżyserja Chaberskiego nie okazywały zamiłowań do klownady, które w ubiegłym sezonie uczyniły z tego teatru przybytek nie tyle wesołej, ile błaznującej muzy. Przeciwnie. Często dyr. Chaberski nawet jakby podkreślał, że Teatr Letni jest teatrem lekkiej komedji a nie teatrem farsowym, co niezawsze było konieczne.

Repertuar Teatru Letniego nie należał do najszczęśliwszych. Naogół jednak starano się o to, by przedstawienia stały na odpowiedniej wyżynie a udział artystów Teatru Narodowego tej miary co Brydzińska, Jaracz, Węgrzyn i Leszczyński tudzież należyte w tym sezonie wykorzystanie wielkiego talentu komedjowego Ćwiklińskiej dały rezultaty dodatnie — czasami, zwłaszcza „w Gdybym chciała" Geraldiego (reż. Leszczyński), wprost świetne. Obok wymienionych wyżej artystów dobry sezon mieli: Grabowski, który z powodzeniem hamował swój wybuchowy i czasami nieobliczalny temperament, bardzo dobry aktor komedjowy Lenczewski, rozwijający się utalentowany Roland i inn. Z pań na uwagę zasługuje Gorczyńska. Jest to artystka bardzo uzdolniona, którą psuje jednak szybko osiągnięte powodzenie. Gra Gorczyńskiej jest coraz bardziej jednostajna, mimo, że artystka potrafi stwarzać postaci interesująco o czem świadczy chociażby rola w „Dobrze skrojonym fraku". Zarówno dla dobra artystki jak i samego teatru wartoby czasami oddać p. Gorczyńskiej jakąś rolę w Teatrze Narodowym, nie obfitującym w wybitne talenty kobiece a skala uzdolnień młodej artystki na to pozwala. Przypominam jej Krasawicę z popisu szkoły dramatycznej przed kilku laty. Gorczyńska powinna też popracować nad głosem, bardzo obecnie sforsowanym.

Nie wykorzystano należycie w Teatrze Letnim pp. Pawłowskiego i Noskowskiego. Obydwaj, zarówno jako reżyserzy jak i aktorzy nie byli przez dyrekcję docenieni w tym stopniu jak na to zasługują.

Wracając do repertuaru Teatru Letniego, podnieść należy jako objaw dodatnio świadczący o publiczności, który powinien stać się wskaźnikiem przy układaniu repertuaru, że niemal największe powodzenie osiągnęła komedja „Gdybym chciała" (gr. 44 r.). Powodzenie miała też bardzo dobrze napisana farsa Rapackiego — syna pt. „Papa się żeni", w której duże pole do popisu aktorskiego mieli Ćwiklińska i Leszczyński. (gr. 31 r.). Z nowych utworów polskich wystawiono też „Pana ministra" Krzywoszewkiego (gr. 32 r.) z artystami tej miary co Ćwiklińska, Jaracz i Węgrzyn.

Skandalem artystycznym było wystawienie „Cherubina w piekle" Germana (gr. 9 r.), który nie nadawał się ani na scenę Teatru Letniego ani jakiegokolwiek innego. Zakwalifikowanie tej komedji przy równoczesnem odrzuceniu sztuki Przybyszewskiego w Teatrze Narodowym jest istną zagadką kierownictwa literackiego teatrów miejskich.

Z starszego repertuaru polskiego wystawiono bez powodzenia skazane na to sprawiedliwie „Myszy bez kota" Jordana (gr. 5 r.). I to przedstawienie było dość zagadkowe.

Pozatem wystawiono: „Bitwę pod Waterloo" z Fertnerem (gr. 47 r.), interesujący „Kinematograf życia" Fracarolliego (gr. 19 r.), „Jej chłopczyka" (gr. 29 r.), „Dar poranku" z Brydzińską (gr. 29 r.), „Komedję wiarołomstwa" (gr. 20 r.),

„Rozwiedźmy się" Sardou (gr. 29 r.), trywialnego „Strzelca od Maksyma" (gr. 19 r.), „Dobrze skrojony frak" (gr. 15 r.) i Figle polityczne". Ponadto wystawiono dla dzieci „Królową Tatr" (gr. 15 r.).

Repertuar więc grawitował między komedją i farsą. Niezdecydowany charakter repertuaru odbił się też na reżyserji, która nie wiedziała dobrze, w którym pójść kierunku.

W każdym razie niewątpliwą zasługą dyr. Chaberskiego jest odtrywializowanie sposobu gry w Teatrze Letnim, co jest sukcesem niemałym.

Należy tylko w przyszłości zdecydować się: jaki charakter ma mieć Teatr Letni. W sezonie ubiegłym byliśmy świadkami wyrywania chwastów. Ale na ich miejsce trzeba zasadzić coś, coby sprawiało istotną przyjemność. Oczekujemy tego po dyr. Chaberskim w bieżącym sezonie.

VI. Teatr Odrodzony.

Teatr Odrodzony na Pradze borykał się przez cały sezon z wielkiemi trudnościami finansowemi, z których nie zdołał wybrnąć. Okazywał jednak wielką ambicję, wystawił m. in. „Głaz graniczny" Zegadłowicza (poraz pierwszy w Warszawie), „Królową" Faleńskiego (poraz pierwszy w Polsce), „Ponad śnieg" Żeromskiego, udatną przeróbkę Zawiejskiego z „Chłopów" Reymonta, „Na wymowie" Szukiewicza, udzielił debiutu scenicznego de Bondiemu („Światło w oknie"). Zespół pracował uczciwie i sumiennie, zasłużył więc na opiekę, której poskąpił mu magistrat warszawski, po macoszemu traktujący tę placówkę na Pradze.

Wiktor Brumer.

BIBLJOGRAFJA.

Dr. Karol Badecki. Wicedyrektor Archiwum miasta Lwowa. Nieodszukane pierwodruki literatury mieszczańszczańskiej w Polsce XVII w. Lwów — Warszawa — Kraków. Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. 1926 r., 43 + 5 neb. Osob odb. z Pamiętnika literackiego r. 22 i 23.

Dr. K. Badecki, autor kapitalnej monografji bibljograficznej o literaturze mieszczańskiej w Polsce XVII w., w ostatnio wydanej pracy daje nam spis „białych kruków", notowanych przez dawniejszych badaczy i bibljofilów, których obecnie mimo podjętych poszukiwań nie udało się wydobyć z zakamarków bibljotek.

Pomiędzy nieodszukanemi pierwodrukami literatury mieszczańskiej XVII wieku znalazło się kilka, odnoszących się do historji dramatu polskiego. Najwięcej zainteresowania z wielu przyczyn, budzi druk p. t. „Tragedya ucieszna albo komedya dworska o Pijanicy co Krolem był, w Gdańsku, 1638; in 4-o". Ze zdaniem dotychczasowych badaczy, że komedja gdańska powstała pod wpływem komedji Baryki „Z chłopa król", wydrukowanej w r. 1637, zgodzić się nie sposób. Komedję gdańska znał z autopsji C. F. Flögel i w dziele „Geschiechte der komischen Literatur" (Leipzig, 1787, IV Bd., 355, 356) podał w kilku słowach jej treść, błędnie tylko przypisując za Załuskim autorstwo Janowi Gawińskiemu, (pogląd ten odrzucił Dziama w monografji o 3-im, Kraków, 1905, s. 15). W dziele tem czytamy co następuje: J. G... „schrieb eine polnische Komedie von dem Spasse, den sichein burgundischer Herzog machte, der einen betrunkten Bauer in sein Schloss tragen lies und ihm einbildete, er waere der Herzog", (Cyt. Badecki, Literatura mieszczańska, 1925, s. 46 i Nieodszukane pierwodruki, s. 39). Dość zestawić powyższe streszczenie z komedją Baryki, by się przekonać, iż jedyna dziś uchwytna różnica między obu utworami tkwi w stanowisku socjalnem postaci scenicznej, która urządza sobie zabawę z chłopem pojanym. U Baryki występuje rotmistrz, u autora gdańskiego książe, różnica zdawałaby się błacha, którą nic łatwiejszego jak tłomaczyć twóczym stosunkiem do źródła. Rozumowanie to, oparte na dwóch faktach: druk komedji Baryki w r. 1637 i jej popularność, nie jest jednak przekonywujące, gdyż zjawienie się księcia na miejsce rotmistrza w motywie o chłopie pijanym nie było bynajmniej przypadkowe.

Historycy dramatu polskiego przeceniają znaczenie komedji Baryki w spopularyzowaniu motywu chłopa pijanego w dramacie staropolskim. Rok temu nawet dr. Gołąbek, przeoczywszy notatkę dr. Bernackiego w „Pamiętniku literackim" (R. V 1905 s. 59 — 61), był zdania iż „komedja szkolna Bohomolca: „Kłopoty panów" dowodzi dużej popularności utworów Baryki, gdyż jest jego przeróbką", („Życie Teatru", 1925 nr. 35 — 37, s. 282). W komedji Bohomolca występuje jednak ks. Burgundzki, nie mając więc wyników badań dr. Bernackiego, kwestję wpływu Baryki „Z chłopa król" w dramacie staropolskim Baryki można było odrzucić. W historji motywu należy wyróżnić dwie zasadnicze grupy opracowań ze względu na kierunek zapożyczeń i nie sprowadzać wszystkiego do Baryki.

Obok źródła polskiego istniały źródła zagraniczne, które rozpoznać łatwo po stanowisku socjalnem bohatera scenicznego, naigrawającego się z chłopa.

Z połowy XVII w. znane jest jedno opracowanie według kroniki burgudzkiej Heutera, z I poł. XVIII w. pochodzą opracowania według „Utoppji" Biedermanna, wreszcie przychodzi komedja Bohomolca, która jak wykazał dr. Bernacki (op. cit. tudzież, ‚Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta"; 1925, t. 1925, t. II, s. 7-12) jest przekładem sztuki Du Cerceau p. t. „les Incommodites de la Grandeur". Wszystkie te opracowania z postacią panującego sprowadzają się do jednego pnia geneologicznego. Komedja Du Cerceau przyjęła motyw w relacji Garet'a („Pia Milari"), dzieło zaś Garet'a zapożyczyło się od kroniki burgundzkiej Heutera (Pontus). Stosunek tego źródła przybierał najróżnorodniejsze formy. Najciekawszem opracowaniem motywu w redakcji Bibermana było intermedjum Krakowskie: Szczęście to jest z prostaka król", w którem zlokalizowano akcję przez wprowadzenie na miejsce księcia burngudzkiego Jana III Sobieskiego. Nie wchodząc w bliższe szczegóły historji motywu chłopa pijanego, zauważamy, iż komedja gdańska nie ma nic wspólnego z komedją Baryki. Jej źródło tkwi bezpośrednio lub może pośrednio w dziełach Hentera lub Garet'a, istnieje bowiem możliwość, że sztuka polska powstała pod wpływem innej, dziś nieznanej, którą wystawiono współcześnie w Gdańsku. W związku z naszemi przypuszczeniami, podnoszącemi wartość komedji gdańskiej, poszukiwania za tym utworem są więcej niż pożądane. Z chwilą wypłynięcia na powierzchnię tego tak nas intrygującego utworu, będzie można przystąpić do ponownego opracowania historji motywu chłopa pijanego w dramacie staropolskim, gdyż to, co w tej dziedzinie zrobił dr. Bernacki nie wykracza poza suche wyliczenie tytułów (p. Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta, 1925, t. II, s. 12 i nast.).

Obok komedji gdańskiej wylicz dr. Badecki jeszcze kilka druków lub rękopisów nieznanych, ważnych dla historji dramatu polskiego. Zagadką bibljograficzną w całem tego słowa znaczeniu jest zbiór p. t. „Bacho-

nalia, czyli Djalogi z intermedjami, reprezentowane w teatrach Szkolnych, w jedno opus zebrane r. 1640; in 4-o". Nie wiadomo nawet czy Juszyński, od którego wiadomość o tem dziełku pochodzi, oglądał druk, czy rękopis. Według nas jest bardziej prawdopodobne, że rękopis, gdyż na druk pełnych utworów dramatycznych zdobywały się szkoły XVII w. w wyjątkowych tylko wypadkach. Poszukiwania za „Bachanalja" należałoby przeprowadzić przedewszystkiem na terenie krakowskich bibljotek klasztornych, które znajdują się pod b. pieczołowitą, lecz źle zrozumianą, opieką duchowieństwa. Poszukiwania te mogą niestety nie dać rezultatu, gdyż jest bardzo prawdopodobne, że posiadaczem rękopisu był Juszyński. Z innych tekstów nieznanych zasługuje na szczególną uwagę komedja „Cudowne wesele, czyli Hymeneusz Czarodziejski" oraz rękopis djalogu „Bajki kozackie z kostyrem i żołnierzem", o którym wiadomość podał niegdyś Kraszewski w „Wędrówkach" (s. 83 — 84).

Rozprawa bibljograficzna dr. Badeckiego, wykonana z podziwu godnym nakładem pracy, powinna przyczynić się do wydobycia rzadkich broszur. Byłoby b. pożądane, by zbieracze prywatni korzystając z sposobności, jaknaliczniej pochwalili się, posiadanemi unikatami i w ten sposób przyczynili się do uświetnienia projektownego wydawnictwa dziełek literatury mieszczańskiej.

Ludwik Simon.

Z TEATRU ROMAŃSKIEGO.

(Przegląd czasopism francuskich i włoskich).

Paryż teatralny. (Bilans ubiegłego sezonu).

W nr. 189 czasopisma „Les Nouvelles Litteraires", w artykule stałego sprawozdawcy, Klaudjusza Berton, (Les visages de la comèdie: Sketsches de Paris et d'ailleurs) znajdujemy ciekawy (i pouczający) obraz paryskich stosunków teatralnych, z którego poniżej przytaczamy najcharakterystyczniejsze wyjątki.

„W r. 1826, przed wiekiem, Paryż był stolicą świata, posiadającego największą liczbę sal widowiskowych. Jedenaście wielkich teatrów otwierało swe podwoje przed publicznością: Królewska Akademja Muzyczna — miejsc 1.900, Comèdie Française — 1.800, Opera Komiczna 1.700, Opera Włoska — 1.300, Gymnase — 1.300, Vaudeville — 1.500, Variêtês — 1.200, Gaitê — 1.300, Ambiau — 1.500, Porte-Saint-Martin — 1.800, Cyrk — 1.200. Londyn posiadał wówczas tylko pięć teatrów, Wiedeń — trzy, Berlin, Madryt, Amsterdam miały po dwa teatry, Neapol — trzy. Francja zaledwie wychodziła z epoki wojen Cesarstwa, ale panująca jeszcze tragedja klasyczna obok budzącego się teatru romantycznego ściągały szerokie kadry publiczności, która lubiła długie spektale. Teatry te, iluminowane najbardziej udoskonalonem oświetleniem owoczesnym, świecami woskowemi w dni uroczystości i lampami oliwnemi, dawały istotnie długotrwałe przedstawienia. Otwarte zaś były cały rok bez przerwy, ściągając publiczność, mimo bardzo jeszcze niedostateczne w owych czasach środki lokomocji.

„Dzisiaj Londyn i New-York posiadają dziesięć razy więcej teatrów, niż Paryż. New-York pochłania produkcję dramatyczną ogromną. Wszystkie sztuki o rozgłosie wszechświatowym są grane w tym gigantycznym „city" amerykańskim. Londyn zapełnia co wieczór, w centrum i na peryferjach, zgórą sześćdziesiąt sal widowiskowych, mimo konkurencji kina. Teatry, które ostatnio u nas (t. j. w Paryżu) powstały, zbyt małe, skazane są wskutek szczupłych rozmiarów sceny na wieczną reprezentację trzyaktówek. Sala „de l'Etoile" po dwóch latach zamknęła swe podwoje, dyrektorzy zaś twierdzą, że Paryż posiada zawiele teatrów. Rzecz w tem, że Paryż nie posiada dostatecznej ilości czynnych i przedsiębiorczych dyrektorów, zdecydowanych reformatorów i procowników. Przykład Dullin'a, Pitoeff'a, Jouvet'a jest dowodem, czego można dokonać, mając energję, umiar artystyczny i zrozumienie rzeczy Wysiłki ich, na nieszczęście nie są usystematyzowane, a sale, w których grają, nie należą do najlepszych. Niemniej przecież w krótkim czasie potrafili stworzyć sobie repertuar, zespół aktóroski i — publiczność. Są przykładem na to, co może inicjatywa, praca i umiłowanie swego zawodu. Publiczność dzisiejsza przyjmuje wszystko, byleby tylko przedstawienie nie było nazbyt „ciężkie" (indigeste) albo kompletnie nudne. Jej upodobania i niewybredność są zdumiewające. Gdyby dyrektorzy z przed lat trzydziestu mieli do czynienia z tłumem równie niewybrednym a równie licznym, zdobiliby wszycy fortunę. Młodzi autorzy nie mają najmniejszego wyobrażenia o tem, jakie to dla nich szczęście. Teatr, który nie otrzymuje wielkiego dzieła, pochłania wzamian całą masę rzeczy błachych, obrazków, zarysów nieledwie jakiego pomysłu, sketsch'ów, udjalogowanych anegdot bez żadnego zgoła rozwinięcia i bez myśli zasadniczej — ot, gromady takich efemeryd, krążących wśród zamętu i głośnego brzęczenia, aby przepaść za chwilę.

„Publiczność się odzwyczaja od doszukiwania się sensu w sztukach, które widzi. Kino pobudziło na szczęście jej wyobraźnię. Ona uzupełnia sztukę w myśli na swój sposób, zależnie od przypadkowych okoliczności, i zadawala się tą barwą, w którą wkłada wiele własnego.

Teatr Jana Cocteau.

Znany francuski poeta, powieściopisarz i dramaturg, Jean Cocteau, twórca o wielokierunkowem nastawieniu artystycznem, kubista i dadaista, autor powieści o charakterze „roman d'analyse", ale rozwiniętych w płaszczyźnie światopoglądu socjalnego — jest niemniej ciekawą indywidualnością twórczą w dziedzinie dramaturgji. Teatr Jana Cocteau jest nadaniem form scenicznych czystej poezji i rozszerzeniem perspektyw poetyckich widowiska teatralnego. Elementy muzyczne, pantomimiczne i taneczne składają się na jego istotę, jako teatru, słowo jest w nim mniej uchwytne. Ale giest i dźwięki nie stanowią jeszcze teatru. I dlatego conajmniej dziwny i niezrozumiały wydaje się głos Marcelego Raval, który w swym bardzo ciekawym pozatem artykule p. t. „Jean Cocteau homme de Thèatre" (Les Nouvelles Littèraires, nr. 197) dziwi się, że Cocteau, obdarzony tak niepospolitem wyczuciem właściwej „mise-en-place" gestu i dźwięku, podchodzi do teatru jedynie z boku. Bo też inaczej być nie może. Sam Raval przyznaje zresztą na innem miejscu, nie bez ironji coprawda, że „Parada" Jana Cocteau, parodystyczny balet z myzyką Erika Satie, zapożyczający z music-hallu'u geometryczną harmonję linij i płaszczyzn, wystawiony i wygwizdany w roku 1917, kompromitował teatr, wprowadzając doń niewłaściwą mu atmosferę.

Ostatnia sztuka Cocteau — „Orfeusz" — jest już, zdaniem Raval'a, podejściem do teatru „de face", choć i to podejściem nie bez wahania i pewnej jakby obawy przed tym krokiem. A oto w głównych zarysach osnowa dramatu.

„Orfeusz" jest sztuką w rodzaju i w duchu misterjów średniowiecznych, w której aniołowie, djabeł i śmierć zjawiają się w postaci ludzkiej. Dla Cocteau myt o Orfeuszu gra tu tylko rolę niejako trampoliny dla wykonania skoku w próżnię i w śmierć. Legenda uzyskuje nowe oblicze i nowy sens — kryterjów życia bieżącego, życia samego poety.

Idea śmierci jest kamieniem węgielnym, nawet osią całej tragedji. Już od pierwszej sceny (niebo mocno błękitne) wyczuwa się wszechobecność śmierci.

Przewidziana i przeczuwana zjawia się wreszcie. Zjawia się zaś w postaci młodej kobiety, odzianej na różowo, w asyście dwóch chirurgów w białych bluzach i czerwonych rękawiczkach. Spełnia swoje posłannictwo i na końcu nici — wyzwala duszę Eurydyki jako gołębia. Konwencjonalny szkielet z kosą byłby wywołał uśmiech, więc Cocteau zamienił obraz śmierci.

Zdaniem Raval'a śmierć w tem przedstawieniu jest dla nas czemś bliższem, bezpośredniejszem, i przez to bardziej nieludzkiem, a poetyckie oddziaływanie takiego jej usymbolizowania staje się żywsze i bardziej sugestywne. Zaznacza jednak przytem, że ujmowanie „Orfeusza" pod innym kątem widzenia, niż wyłącznie poetyckim, czyni ze sztuki ciąg groteskowych scen, i o tem trzeba pamiętać. „Orfeusz" jest „une pièce nue", ktrej ostoją jest jedynie jej wewnętrzna równowaga. Możliwe pozorne trudności i niejasności tekstu wynikają z jej nadzwyczaj precyzyjnej i oszczędnej budowy.

„Cocteau swoim „Orfeuszem" — konkluduje M. Raval — położył pierwszy kamień pod budowę gmachu, w którym znajdzie swój przybytek wolny i poetycki teatr jutra".

Czy istotnie taki będzie teatr jutra — to jeszcze może ulegać kwestji.

Zaborczość kina wobec teatru.

Teatr w Parmie, jeden z najstarszych teatrów włoskich i zarazem jeden z najwytworniejszych (przed niewielu laty gruntownie z przepychem odrestaurowany) został zakupiony przez spółkę kinematograficzną Unione Cinematografica Italjana, przedzierzgając się tem samem z teatru w przybytek X-ej Muzy. Parmie pozostaje odtąd jedyny teatr Królewski. (Corriere della Sera z dn. 24 lipca b. r.).

Mieczysław Ostowski.

ZWIĄZEK ARTYSTÓW SCEN POLSKICH

Międzynarodowy Kongres aktorski.

Okólnik Nr 37/VIII.

Do Filji Warszawskich i zamiejscowych.

Szanowni Koledzy!

W dniach od 21 do 27 czerwca 1926 r. odbył się w Berlinie Pierwszy Międzynarodowy Kongres Aktorów. Kongres został zwołany przez Niemiecki Związek, do którego prócz aktorów Rzplitej Niemieckiej, należą również aktorzy austrjaccy i szwajcarscy (teatry niemieckie).

Ogółem brało udział w Kongresie 53-ch delegatów, którzy reprezentowali 18 państw. Pozatem aktorzy japońscy, chociaż nie byli reprezentowani na Kongresie, gdyż nie posiadają żadnego związku, przesłali na Kongres dokładne sprawozdanie stosunków teatralnych swojej ojczyzny, zaznaczając, że pragną zorganizować się w najbliższej przyszłości na wzór Europy i wejść w jak najbliższy kontakt z innemi organizacjami aktorskiemi.

Z państw europejskich jedynie Włochy nie brały udziału w Kongresie. Polskę reprezentował Vice-Przewodniczący Związku kol. Franciszek Freszel.

Znakomita organizacja Kongresu była dziełem kolegów niemieckich, którzy przy wydatnej pomocy ze strony rządu, jak i władz miejskich Berlina, doprowadzili obrady delegatów do zamierzonego celu, t. j. do stworzenia wszechświatowej ligi aktorskiej. Liga ta jednoczy w sobie wszystkich aktorów świata, prócz nieobecnych na Kongresie Włochów, tudzież Rosjan, którzy, nie mogąc przeprowadzić swych postulatów w statutach Ligi — nie zgłosili swej przynależności.

Siedzibą Ligi jest Wiedeń, a do zarządu weszły następujące państwa: Niemcy, Austrja, Francja, Ameryka; jedno miejsce przeznaczono dla państw skandynawskich i jedno dla słowiańskich. Delegaci państw słowiańskich zgodzili się, że w pierwszym roku w zarządzie Ligi reprezentować ich będzie przedstawiciel Czecho-Słowacji, zaś w następnym miejsce to zarezerwowane jest dla Polski.

Zarząd Ligi zwołuje co 2 lata Kongres Międzynarodowy, który wybiera nowy skład zarządu. Liga ma za zadanie ochronę wszystkich interesów swych członków, a mianowicie: artystycznych, prawnych, socjalnych i ekonomicznych.

Tak więc powstała Międzynarodowa Unia Aktorska, której utworzenie było najważniejszym celem tego Kongresu.

Pozatem niezmiernie ciekawe i pouczające były sprawozdania, oświetlające stosunki teatralne w danym kraju, składane przez poszczególnych delegatów. Niemniej żywe zainteresowanie wywołało sprawozdanie delegata Polski, otwierając oczy wielu z pośród obecnych na naszą wysoką kulturę teatralną, jak również i bujne życie organizacyjne Z. A. S. P. Wiadomość o bliskiem ukończeniu Schroniska dla Artystów Weteranów Scen Polskich w Skolimowie wywołała burzliwe oklaski i powinszowania.

Cała prasa berlińska, jak również wielu korespondentów zagranicznych śledziło z żywem zainteresowaniem cały przebieg obrad, a dzienniki podawały wyczerpujące sprawozdania.

Przemówienie naszego delegata również było wyczerpujące podane w bardzo życzliwej formie przez wszystkie dzienniki berlińskie, z wyjątkiem hakatystycznej „Nachtausgabe", która w zjadliwy sposób podała streszczenie referatu, nie mogąc widocznie znieść naszego wielkiego dorobku na polu teatru. Również nieprawdziwa była wiadomość, podana przez niektóre dzienniki, jakoby delegat Polski głosował za wnioskiem delegacji bolszewickiej, zmierzającym do nadania Lidze charakteru wyłącznie klasowego. W dyskusji nad tym wnioskiem bowiem delegat Polski nie zabierał wcale głosu, pragnąc zapewnić sobie bezwzględną wolność działania przy ostatecznem głosowaniu nad całym statutem.

Z innych doniosłych spraw, omawianych na Kongresie była sprawa utworzenia teatru międzynarodowego pomysłu p. Gemier — dyrektora teatru „Odeon" w Paryżu, a referowana przez samego inicjatora. Po obszernej dyskusji nad tą kwestją Kongres uchwalił pozostawić zrealizowanie tych zamierzeń samemu projektodawcy, obowiązując zarazem zarząd Ligi do jak najwydatniejszej pomocy p. F. Gemier.

Należy mieć nadzieję, że w maju roku przyszłego piękne te zamierzenia o doniosłem znaczeniu nie tylko w dziale teatru i sztuki lecz także i w dziedzinie zbliżenia narodów przez teatr — zostaną w części zrealizowane. Sprawa ta jest już zresztą znana z odbytych konferencyj z samym dyr. Gemier podczas jego pobytu w Warszawie.

Również przeprowadzono obszerną dyskusję nad znakomicie opracowanymi referatami w sprawie kina i radja, która wykazała, że oba te na pozór groźne czynniki dla teatru mogą przy umiejętnem opanowaniu stać się naszymi sprzymierzeńcami zarówno w dziedzinie rozwoju sztuki scenicznej, jak i materjalnej poprawy bytu całego aktorstwa. Zarząd Ligi, w myśl wygłoszonych opinij, dążyć będzie do ujęcia w pewne ścisłe formy wzajemnych stosunków artystycznych i materjalnych między teatrem i aktorem a kinem i radjo.

Niemniej żywą była dyskusja nad kwestjami inscenizacji i reżyserji. Trudno jest w tem krótkiem sprawozdaniu choć w części zdać sprawę z przeprowadzonej dyskusji, jednakże stenogram Zjazdu, którego opracowanie jest w rękach Zarządu Ligi, da możność dokładnego zapoznania się z całym materjałem.

Jak z tego widać ogromny program Kongresu został wyczerpująco przeprowadzony, dając możność dokładnego zapoznania się ze wszystkiemi najbardziej aktualnemi sprawami teatru i aktora.

Gospodarze Kongresu nie zaniedbali również niczego, aby codzienną żmudną kilkugodzinną pracę delegatów możliwie urozmaicić, a zarazem dać obraz wysokiego rozwoju sztuki teatralnej w Niemczech.

Jako najwybitniejsze z widzianych przedstawień wymienić należy dramat „Herodes i Mariamne" Hebbla w inscenizacji dyrektora Jessnera z jednym z najwybitniejszych aktorów współczesnych Kortnerem w roli Heroda. Gra tego wybitnego artysty, a przedewszystkiem genialna, śmiało rzecz można, reżyserja i wystawa, choć nader prosta w dekoracjach, wywarły niezapomniane wrażenie. Podkreślamy moment ten dlatego, gdyż dełegat nasz miał możność osobistego zetknięcia się z dyr. Jessnerem, od którego dowiedział się, że w najbliższym sezonie teatralnym wystawia on „Nieboską Komedyję Krasińskiego w języku niemieckim w swoim teatrze, a rolę hrabiego ma kreować wyżej wspomniany znakomity artysta.

Dyr. Jessner żywo wypytywał o ostatni sukces „Nieboskiej" w Teatrze im Bogusławskiego, podkreślając zarówno wielkość dzieła, jak i nadzwyczaj ciekawe zagadnienia reżyserskie, związane z wystawieniem utworu Krasińskiego. Należy mieć pewność, że w rękach takiego artysty „Nieboska" będzie wielkim sukcesem artystycznym o światowem znaczeniu.

Pozatem mieliśmy możność zapoznania się z innemi wybitnemi dziełami zarówno dramatycznemi, jak i operowemi. Z tych ostatnich wymienić należy piękne przedstawienie „Damy Pikowej" i „Sprzedanej narzeczonej" ze współudziałem znakomitego śpiewaka i wybitnego aktora Bohnena.

Jak już z początku zaznaczyliśmy, władze państwowe i miejskie udzieliły wydatnej pomocy w organizacji Kongresu, biorąc czynny udział przez swoich najwybitniejszych przedstawicieli. I tak Kongres został otwarty przez ministra oświaty, mowy zaś powitalne wygłosili minister spraw zagranicznych Stresemann, minister spraw wewnętrznych i nad-burmistrz m. Berlina. Przemawiali również prezes Związku Dyrektorów, generalny intendent teatrów państwowych, przedstawiciele rozmaitych organizacyj artystycznych, przewodniczący Związku autorów niemieckich, znany pisarz Fulda i wielu innych. We wszystkich tych przemówieniach przebijało wielkie zrozumienie dla zadań teatru, a motywem ich było, że teatr — to aktor.

W imieniu korpusu dyplomatycznego, który również prawie w całości brał udział w uroczystem otwarciu Kongresu (między licznymi nieobecnymi był także przedstawiciel Polski), przemawiał ambasador duński, który w swojem przemówieniu wykazał taką znajomość spraw teatralnych, że zebrani delegaci z podziwem a zarazem z wdzięcznością słuchali tych naprawdę interesujących, a zupełnie fachowych wywodów.

Pozatem cały szereg świetnych bankietów i przyjęć oficjalnych u ministra spraw wewnętrznych, u ministra oświaty, w ambasadzie duńskiej, u nad-burmistrza m. Berlina etc., etc., w których brały udział najwybitniejsze osoby ze świata publicystycznego, artystycznego i politycznego, dały delegatom możność swobodnej wymiany myśli na temat teatru.

W tem krótkiem sprawozdaniu staraliśmy się przedstawić Sz. Kolegom obraz tego pierwszego Światowego Kongresu Aktorskiego, za którego organizację i osiągnięte rezultaty należy złożyć serdeczne podziękowanie aktorom niemieckim.

Niedaleka przyszłość — miejmy nadzieję — wyda upragnione rezultaty, które leżą na sercu nie tylko nam aktorom, lecz wszystkim ludziom, troszczącym się o rozwój kultury artystycznej.

Z koleżeńskiem pozdrowieniem
Vice - Przewodniczący Związku: F. Freszel.
Sekretarz: *J. Janusz.*

Nowe konwencje.

Z. A. S. P. zawarł ostatnio konwencje: 1) Z teatrami miejskiemi we Lwowie; 2) Zrzeszeniem artystów teatru miejskiego w Toruniu na prowadzenie teatru operetkowo-operowego; 3) p. Dyzbitańskim na prowadzenie teatru miejskiego w Bydgoszczy; 4) p. K. Biernackim na prowadzenie Teatru Polskiego w Katowicach; 5) p. J. Lauerem, zarządcą spółki z ogr. odp. na prowadzenie teatru „Perskie Oko" w Warszawie i 6) Zrzeszeniem artystów p. n. „Teatr Popularny" w Krakowie.

Z Polskiego Instytutu Teatrologicznego.

Praca A. Zagórskiego p. t. „Zarys historji teatru polskiego" będzie wkrótce ukończona. F. Siedlecki opracowuje monografję o Modrzejewskiej. Prof. Ujejski opracowuje pierwszy tom „Bibljoteki zapomnianych utworów dramatycznych".

Dyrekcja Instytutu, po skatologowaniu bibljoteki, przystąpiła do katologowania i porządkowania zbiorów fotograficznych, wzbogaconych ostatnio cennemi darami pp. Mikulskiego i Warneckiego. Zarówno za te dary jak i za dary książkowe p. Łomskiej-Małkowskiej składa dyrekcja Instytutu serdeczne podziękowanie.

Pod kierunkiem p. Kalinowskiego Instytut porządkuje i segreguje archiwum wycinków prasowych. Archiwum to ułożone będzie według katalogu działowego, opracowanego przez dyr. Brumera i będzie dostępne dla wszystkich studjujących historję teatru polskiego.

We wrześniu przystępuje Instytut do prac nad ostatecznem ujednostajnieniem polskiej wymowy scenicznej.

Z KARTY ŻAŁOBNEJ.

5 sierpnia zmarła ś. p. Janina Wisnowska-Szarkowska. Ś. p. Szarkowska urodziła się w Warszawie 1879 r. Po ukończeniu studjów szkolnych oraz szkoły dramatycznej Przybyłowicza w Krakowie, wstąpiła na scenę w 1911 r. do teatru „Miniatur" w Łodzi pod dyrekcją Zarzyckiego, w sezonie 1912 pracowała w teatrze sosnowieckim pod dyrekcją Halickiego, 1913 r. — w Łodzi pod dyr. Książka, 1914/15/16 — w Łodzi w Teatrze Zjednoczonym pod dyrekcją Szarkowskiego, 1917/18 odbyła tournée po Królestwie z K. Adwentowiczem, Lubicz-Sarnowską i Mrozińską, od 14 kwietnia 1919 r. do 15 czerwca 1920 r. — w Teatrze Żołnierza na froncie litewsko-białoruskim pod kier. Szarkowskiego. Następnie grywała dorywczo w Warszawie w Teatrze Polskim i „Szkarłatnej Masce". Ostatnio grała w Płocku.

Ś. p. J. Szarkowska, utalentowana artystka o wyjątkowych zaletach serca i charakteru, zawsze serdeczna w stosunkach koleżeńskich, poświęcała bezinteresownie swój czas i pracę, organizując cały szereg imprez koncertowych dla żołnierza polskiego na froncie wojennym.

Errata.

W n-rze 25—28 na str. 199, szpalta 1, wierszu 11 od góry opuszczono przed słowem „minister" nazwisko p. Neubelta. Na str. 202, szp. 1, w wierszu 3 od dołu zamiast „amatorski" ma być „aktorski", na str. 208, szpalta 2 „Wiadomości bieżących", wiersz 8, zamiast „się" ma być „ich".

WYTWORNE
FOTOGRAFJE,
POCZTÓWKI,
PORTRETY
POLECA
JAN MALARSKI
FOTOGRAF TEATRÓW MIEJSKICH
PO CENACH B. PRZYSTĘPNYCH
WARSZAWA, CHMIELNA 10
TELEFON 224-20
ZAKŁAD CZYNNY OD 10 r. DO 6 w.

KSIĄŻKA
JÓZEFA KOTRBINSKIEGO
p. t.
ZE ŚWIATA UŁUDY
Przynosi w szeregu studjów głębokie ujęcie związanych z teatrem problematów i zawiera interesujące a ważne przyczynki do spółczesnych dziejów teatru.
CENA EGZEMPLARZA Z PORTRETEM AUTORA ZŁOTYCH 7.50
POLECAMY RÓWNIEŻ
LUCJUSZA KOMARNICKIEGO
TEATR SZKOLNY
OGÓLNE ZAŁOŻENIA Z PRAKTYKI TEATRU SZKOLNEGO, TEORJA TEATRU SZKOLNEGO
Z 12 ILUSTRACJAMI i NUTAMI
CENA ZŁOTYCH 5.50.
NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA
DO NABYCIA WE WSZYSTKICH KSIĘGARNIACH

UKAZAŁ SIĘ
BOYA - ŻELEŃSKIEGO
„FLIRT Z MELPOMENĄ"
WIECZÓR SZÓSTY
DO NABYCIA WE WSZYSTKICH KSIĘGARNIACH

ADMINISTRACJA
„ŻYCIA TEATRU"
POLECA NASTĘPUJĄCE WYDAWNICTWA:
Kazimierz Brończyk. „Hetman Stanisław Żółkiewski", dramat w 3 częściach z przedmową *Jana Lorentowicza.* Cena 2 zł, dla prenumeratorów „Życia Teatru" . . . . . 1 zł
Emil Zegadłowicz. „Głaz graniczny", dramat w 3 aktach z przedmową *Franciszka Siedleckiego.* Cena 2 zł, dla prenumeratorów „Życia Teatru" . . . . . 1 zł
Wacław Rogowicz. „Dalila", dramat w 3 aktach. Cena 80 gr, dla pren. „Życia Teatru" 40 gr
Wiktor Brumer. „Scena i widownia". Cena 5 zł dla prenumeratorów „Życia Teatru" 2 zł 50 gr
Wiktor Brumer: „Uwagi o inscenizacji". Cena 1 zł, dla prenumeratorów „Życia Teatru" 50 gr
Wpłacać należy na konto czekowe P. K. O. w Warszawie 7799 lub w administracji „Życia Teatru", Aleje Jerozolimskie 39 m. 1. (Z. A. S. P.)

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, 1/2 str. 90 złotych, 1/4 str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 złotych
Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, ALEJE JEROZOLIMSKIE 39 m. 1 (Z.A.S.P.). TELEFON 112-11
Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799.
Wydawnictwo: „ŻYCIA TEATRU". Cena zeszytu 50 gr., pren. kwart. 5 zł., roczna 18 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI
Drukarnia Ministerstwa Spraw Wojskowych. Warszawa, ul. Przejazd 10. Cena niniejszego zeszytu 1 zł.